

cubus-m is delighted to present René Schoemakers' second solo exhibition with the gallery, Dystopia/Fugen.

For the first time in Berlin, René Schoemakers (*1972) shows central pieces from the series *The Missing Kink* (2014-2015) which have previously been exhibited in a solo show in the two public institutions, the Museumsberg Flensburg and the Lemgo City Art Gallery. The second part of the exhibition is comprised of works from the new series *Dystopia*, which the artist will present in its entirety at the Kunstverein Siegen for the first time in 2016 before touring to other galleries.

With *Dystopia*, Schoemakers continues undiminished what he started with *The Missing Kink* series and what Christoph Tannert, writing about the latter works, formulates thus: "If darkness had a cadence, it would be audible in the presence of René Schoemakers' pictures. With pessimistic precision he expresses a feeling of crisis, which is very contemporary and almost unashamedly current, challenging us with occasionally evil metaphors." The pieces shown here in Berlin represent the transition into a new group of works for the artist. Showing the earlier series again with its links to the language of motifs that connect with the new cycle also sheds light on the title of the exhibition *Dystopia/Fugen*.

It is difficult to put Schoemakers' work into the current discourses and context of contemporary figurative painting. On the one hand his technique evidences a precision and naturalism that approaches old masters but at the same time the paintings are always conceptually related to one another. They form conceptual and visual connections which totally break with classical narrative structures or representative intentions as far as naturalism is concerned. The work of the artist in projects and series which are worked on for a long time reflect the ambiguity and complexity of the individual works. Schoemakers doesn't just reflect upon the world in the work, but on his chosen medium itself. His examination of painting through painting is evidenced "through the synchronicity of different layers of representation in them, pictures within a picture, the presence of models, letters and text fragments; an uncanny complexity." (Isabel Balzer).

René Schoemakers' paintings manage to remain strange and familiar at the same time. They are the coldly smiling vivisection of the real. It is fitting that he considers painting's greatest asset to be a "medium of distance and distancing". And yet his works, in all their irreality and distance are able to touch the viewer directly. At the latest by appearance of the *Horde* in the work of the same name, the viewer has arrived in the present - which is, however, always the present of the pictures themselves.

Rainer Dornbusch

Paradigms Tossed

An intense confrontation with painting defines Schoemakers' work.

To place him into an art historical narrative or an -ism, it is almost impossible. Naturalism, may be, hyperrealism with an ironic note, observing the world with a little smirk.

Schoemakers is both, artist and philosopher, and uses both lenses while exploring the world and his surroundings with an uncompromisingly astute radar for the essential questions of life.

Schoemakers works are like painted collages and theater backdrops at once. There are full of synchronized functional layers of representation: images within the image, models and figurines, logos and text fragments, photographs, pieces of paper and notes, and toys -all within the painting. Often, the viewer is reminded of the art historical tradition of "Trompe L'Oeil", a fooling of the eye and the spectator.

Most often, these trompe l'oeils are light-hearted and witty, while Schoemakers showcases an eerie and uncanny complexity of human interaction.

The artists created installations of 3 to 15 works, and what seems to be an individual art work, it most often is part of an installation.

This conceptual whole is achieved through careful arrangement and hanging, the individual pieces remain in constant dialog with each other. Schoemakers is a concept artist whose works are to be understood as orchestrations, extreme naturalism as a form of representation. Unmitigated and directly confronting the viewer, the works have a brutal, yet sharp clarity about them.

Thematically Schoemakers' work is multi-faceted. He facilitates conversations in multiple directions, utilizing children's drawings, books, and toys as well as historical paintings and installations.

He explores and expends the world in his art and makes the viewer find his own way out. In Paradigms Tossed Schoemakers shows a small, thematically independent, selection of his latest works. There is one large installation with 12 drawings and several smaller groups of paintings.

Dr. Isabel Balzer

Anders Siech

René Schoemakers: amok I- IV

Wenn ein Künstler, wie René Schoemakers das tut, dem Betrachter den Gedanken nahe legt, dass im Grunde genommen die kleinste analytische Einheit seiner Arbeit das Gesamtwerk sei, bzw. die Antizipation des noch zu schaffenden Gesamtwerks, dann kann es nicht überraschen, in diesem Werk auf proportional ähnlich große Untereinheiten zu treffen, also Werkreihen oder zumindest mehrteilige Einzelwerke. Und in der Tat gibt es eine Größe, die man bei René Schoemakers in der Regel vernachlässigen kann: das autonome Einzelwerk. Taucht es doch auf, tut man gut daran, sich zunächst zu versichern, dass es nicht Bestandteil einer übergeordneten größeren Einheit ist.

Die Arbeit mit Themen, Motiven und Serien hat, wie das Vokabular durchaus signalisiert, eine gewisse Nähe zur tonkünstlerischen Arbeit. So wie der Komponist Musik schreibt, entwickelt Schoemakers gewissermaßen sein Werk in der Entfaltung, Durcharbeitung und Variation visueller und gedanklicher Motivbestände. Springt dabei von der kammermusikalischen Kleinform, sprich der kleinformatigen Miniatur, zum voll orchestrierten seriellen Großformat, Formen, die er beide gleichermaßen beherrscht. Dabei bleibt die Klangfarbe, die individuelle „Färbung“ identisch, denn in wechselnden Formaten und Maßstäben integriert René Schoemakers seine Motive über sein universales Medium, einen neutralen, technisch aufgefassten Darstellungsnaturalismus.

Entgegen einem nahe liegenden Missverständnis, ist dies nicht der Ausdruck einer angemessenen künstlerischen Omnipotenz, die so suggeriert, dass qua mimetisch unmittelbarer Bemächtigung der Künstler sich die Welt in allen Facetten „so, wie sie ist“ umstandslos aneignet.

Vielmehr verhält es sich entgegengesetzt. Voraussetzung für diese Art Malerei ist eine darstellerische Omnidistanz. Denn bei genauerem Hinsehen findet der Betrachter weniger die Darstellung von Wirklichkeiten, sondern eher die Wirklichkeit von unterschiedlichen Darstellungen, keinen unmittelbaren Zugriff auf den Bildgegenstand, sondern die über unterschiedliche Darstellungskonventionen schon vermittelte Repräsentation des Bildgegenstands, der folglich auch nicht mehr primärer Gegenstand ist, sondern in der Repräsentation der Repräsentation in den Blick gerät.

Schon immer war dieser vermittelte Blick der eigentliche Bildgegenstand in den Arbeiten von René Schoemakers, wobei er nicht allein den Blick auf diese Tatsache lenkt. Dazu könnte er sich, wie viele seiner malenden Generationsgenossen, auch beliebiger medial verbreiteter Bildmotive bedienen, was zusätzlich den Vorteil hätte, beim Betrachter das Gefühl einer gewissen Vertrautheit zu erzeugen. René Schoemakers setzt aber allein auf individuelle Motive. So sind beispielsweise alle zwanzig Motive der 30x40 cm großen Tafeln von amok IV eindeutig lokalisierbar und mit Bezug zum Maler. Gleichzeitig finden wir eine Vielzahl von Repräsentationsformen: das Bild, das scheinbar zufälliger „Schnappschuss“ ist, das sorgsam inszenierte Bild, der isolierte, sachlich-nüchtern geschilderte Einzelgegenstand, das verwischte Bild, die Kritzelei, der theatralische Nachbau mit Spielzeugfiguren usw.

Das alles in den unterschiedlichsten Darstellungsmaßstäben, gerne auch in der Kombination verschiedener Bildebenen im Bild selbst.

Die weiteren Bildgegenstände entwickeln dieses Prinzip fort, so in den Kinderzeichnungen und in den comicartigen Sperrholzsilhouetten. Auch hier bleibt der inhaltliche Bezug erhalten: die Figuren zeigen die Kinder des Künstlers, die Zeichnungen stammen von einem der Kinder (die wiederum selbst in den übrigen Bildern auch als Bildfiguren auftauchen).

René Schoemakers betont stets, dass es ihm weder um eine autobiographische Kunst geht („Wen sollte das interessieren?“), noch um die Vermittlung der Erkenntnis, dass man sich ein Bild der Dinge macht, indem man letztlich das Bild des Dinges erfasst, nie das Ding selbst, das man sich nicht einverleiben kann.

Es geht also darum, dieses notwendige Spannungsverhältnis so zu thematisieren, dass die stete Gleichzeitigkeit von Individualität und Allgemeinheit, von Bild und Gegenstand in Bezug gesetzt wird in ein System motivischer Verweise, die entweder eine quasi-anthropologische oder eine geistesgeschichtlich relevante Dimension haben. So steht und fällt letztlich schon die Identifikation des Bildgegenstandes mit dem Wissensstand des Betrachters – ein Umstand, den der Künstler und Philosoph stets mit einem Achselzucken quittiert: „Ich strebe nicht nach Volkstümlichkeit, erst recht nicht nach einer für den Mainstream der gebildeten Stände.“ Der Vorwurf der Hermetik trifft zu – aber er trifft offensichtlich den Künstler nicht allzu sehr.

Daraus folgt letztlich die Aufgabe für den Betrachter, genau das zu tun, was René Schoemakers mit dem Verweis auf das Gesamtwerk immer schon fordert, nämlich den Blick auf das Ganze der motivischen Verflechtungen in allen Bildern, die er malt und die überhaupt gemalt worden sind.

Man versteht dann sicher noch nicht alles, aber vieles wird möglich. In jedem Fall gilt jedoch: Eine Welt tut sich auf.

Anders Siech

René Schoemakers: amok I- IV

If an artist, as René Schoemakers does, suggests to the observer the idea that basically the smallest analytical unit of his work is the oeuvre as a whole, or the anticipation of the oeuvre yet to be created, then it cannot be surprising to encounter proportionally similarly large subunits in this work, i.e. series of works or at least individual works in several parts. And indeed, there is one factor that can usually be neglected in René Schoemakers' work: the autonomous individual work. If it does appear, it would be a good idea to first make sure that it is not part of a larger unit.

Working with themes, motifs and series has, as the vocabulary certainly indicates, a certain proximity to the work of musician. Just as the composer writes music, Schoemakers develops his work, so to speak, in the unfolding, working through and varying of visual and intellectual motifs. He jumps from the chamber music-like small format, i.e. the small-format miniature, to the fully orchestrated serial large format, forms that he masters both equally well. The individual tone remains identical, because in changing formats and scales René Schoemakers integrates his motifs via his universal medium, a neutral, technically conceived representational naturalism.

Contrary to an obvious misunderstanding, this is not the expression of a presumptuous artistic omnipotence, which suggests that the world in all its facets "as it is" is appropriated without circumstance by the artists in a quasi mimetically direct way.

Rather it works in the opposite direction. The necessary prerequisite for this kind of painting is a representational omnidistance. For on closer inspection the viewer finds less the representation of realities but rather the reality of different representations, no direct access to the pictorial object but rather the representation of the pictorial object already mediated through different representational conventions, which consequently is no longer the primary object but rather comes into view in the representation of the representation.

This mediated gaze has always been the actual pictorial object in the works of René Schoemakers, although it is not the only thing that draws attention to this fact. Like many of his contemporaries, he could also make use of any pictorial motifs disseminated by the media, which would have the additional advantage of creating a feeling of familiarity in the viewer. René Schoemakers, however, relies solely on personal motifs. Thus, for example, all twenty motifs of the 30x40 cm panels of amok IV can be clearly localised and are related to the painter. At the same time we find a variety of forms of representation: the picture, which is an apparently random "snapshot", the carefully staged picture, the isolated, soberly described individual object, the blurred picture, the scribbling, the theatrical reproduction with toy figures, etc.

All this in the most varied scales of representation, often also in the combination of different image levels in the picture itself.

The other pictorial objects expand on this principle, for example in the children's drawings and in the comic-like plywood silhouettes. Here, too, the reference to content is maintained: the figures show the artist's children, the drawings are by one of the children (who themselves also appear as pictorial figures in the other pictures).

René Schoemakers always emphasises that he is not interested in autobiographical art ("Who should be interested?"), nor in giving people the idea that you get a picture of things by ultimately grasping the image of the thing, never the thing itself, which you cannot assimilate.

It is therefore a matter of addressing this necessary tension in such a way that the constant simultaneity of individuality and generality, of image and object, is placed in relation to a system of motivic references that have either a quasi-anthropological or an historico-cultural dimension. Thus, in the end, the identification of the pictorial object stands and falls with the state of knowledge of the viewer - a circumstance which the artist and philosopher always concedes with a shrug of the shoulders: "I am not striving for popularity, and certainly not for one for the mainstream of the cultivated classes. The allegation of hermeticism is accurate - but it obviously does not apply too much to the artist.

Ultimately, this leads to the task for the viewer to do exactly what René Schoemakers has always called for by referring to his oeuvre as a whole, namely to look at the whole of the motivic interweavings in all the pictures he paints and those that have been painted in the past.

You will certainly not understand everything, but many things will be possible. In any case, one thing is certain: a world is opening up.

Vom Fest der Malerei

(...) *geschwind laufe ich in den Louvre, und erwärme mich an dem Marmor, an dem Apoll von Belvedere, an der mediceischen Venus, oder trete unter die italienischen Tableaus, wo Menschen auf Leinwand gemalt sind*
(Heinrich von Kleist)

Immer war Eros ein Ironiker (Thomas Mann)

In der viergeteilten Arbeit *milde gaben* geben ein Tisch mit spiegelnder Oberfläche und eine hellockerfarbene Wand als Hintergrund die Szenerie, in der Personen und einzelne Objekte arrangiert sind. Eine unbekleidete schwangere Frau, des Malers Frau, hält das Spiel einer Marionette, an dem allerdings nur ein schwarzer Faden mit zwei Wäscheklammern befestigt ist. Neben zwei Gläsern, in denen sich blau gefärbte Eiswürfel auflösen, liegen Blumenköpfe und 2 Wäscheklammern. Der Künstler selbst erscheint in nachdenklicher Haltung mit verschränkten Händen, zwei Finger vor die Lippen gelegt mit einem Blumenkranz auf dem Haupt, sein T-Shirt bedeckt nur unvollständig sein Geschlecht. Mehrere Eiswürfel sind zusammen mit dem Spiel der Marionette zum Stilleben arrangiert.

Die Anspielung auf Dionysos oder Bacchus, den Gott der Fruchtbarkeit und des Wachstums, irritiert durch einen Mangel an üppiger Ausstattung oder besondere Farbenpracht, wie in den Darstellungen dieses Sujets in der Geschichte der Kunst. Das Bild erinnert in seinem Aufbau vielmehr an eine Versuchsanordnung. In der klinischen Umgebung dominieren kühle Farbtöne, blau - zugleich Kompositionselement - und weiß und sogar der Blumenkranz ist bei näherer Betrachtung aus Plastik.

Auf dieser Bühne des Lebens gibt sich der Künstler als Dionysos [aus], er ist, Nietzsche folgend, der appollinische Traumkünstler, dessen Welt die Welt des Scheins (auch der Täuschung), der Vorstellung, der Reflexion und der Individuation ist: "der barbarische Bock ist zum Kulturbock avanciert" (Peter Sloterdijk, "Philologie der Existenz, Dramaturgie der Kräfte", in Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, FaM 1986, S. 216).

René Schoemakers Bilder arbeiten sich an dieser Welt ab, sie kreisen immer wieder aufs Neue um das "Spiel" [oder Stück?] des Lebens, häufig unter Bezugnahme auf die eigene Situation. In jedem Bild sind in unterschiedlicher Konzentration die Fragen und möglichen Antworten der anderen Bilder enthalten, so dass sich die einzelnen Bilder auch untereinander erörtern.

Ein gemeinsames Moment aller Arbeiten ist der analytische Blick auf Personen und Dinge. Er äußert sich in den sorgfältigen Anordnungen, die durch die Wahl einzelner starker Farben als Kompositionselemente betont werden, und der Aus- und Beleuchtung der Menschen und Objekte. Auffällig ist die Isolierung der Personen durch die fehlenden Blickbeziehungen, denn Beziehungen werden nur über das Arrangement hergestellt. Auch die äußere Fragmentierung der Bilder unterstützt die Isolation der einzelnen Figuren, die "aufgespießt wie Schmetterlinge" - so der Künstler über das *hochzeitsdyptichon* - im Bild erscheinen.

Äußert sich in diesem analytische Blick des Malers Grundhaltung gegenüber der Welt, so führen weitere Deutungsversuche auf Widersprüche, die im Medium der Malerei als ein Gegeneinander oder Miteinander einer allegorischen bzw. symbolischen Auffassung von Malerei beschrieben werden sollen.

Als die bildhafte Darstellung eines abstrakten Begriffes oder klaren Gedankenganges bedeutet die Allegorie und ist textuell: das allegorische Bild muß entziffert werden. In ihrer modernen Bedeutung ist sie Ausdruck für den Verlust einer angenommenen Identität von Zeichen und Bezeichnetem, Bild und Abbild [, in ihr streiten sich Wort und Bild, das Diskursive und das Visuelle]. Unvollständig und fragmentiert ist die Allegorie eine Meditation über die Unmöglichkeit, ein Bild vollständig zu interpretieren.

Das Symbol hingegen existiert nur um seiner selbst willen, es ist Offenbarung, die veranschaulichend auf einen höheren, abstrakten Bereich verweist, ein Sinnbild von eindringlicher Gefühlswirkung, ein geheimnisvolles, undarstellbares und hinter der sinnlichen Erscheinungswelt liegendes Vorstellungsgebilde. Das Symbol ist eine Ausdrucksweise, die der Präsenz, der Intuition und der Empfindung Vorrang gibt.

Impliziert das Symbol eine Mystik der Interpretation und Feier des Unaussprechlichen, so ist die Allegorie maniriert und melancholisch. Hier herrscht nicht das reine Sehen, sondern das wiederkäuende Grübeln.

In René Schoemakers Bildern ist das Grübeln eine übliche Haltung im und vor dem Bild. Der Maler arrangiert Personen und Requisiten zu verschiedenen Szenen, die den Betrachter auffordern, eventuell getroffene Aussagen und Vorbilder zu entziffern. Diese Szenen entziehen sie sich häufig einer kohärenten Interpretation, zu verschieden sind die verknüpften Realitätsebenen des Bildes - zu denen sich auch noch die Sprache gesellt. So gesehen ist es nur konsequent, das auch die Arbeiten an sich in Fragmente zerfallen.

Die geradezu leitmotivischen Darstellungen von Körpern hingegen bringt eine zweite Ebene ins Spiel. Diese Darstellungen sind Reflexionen über die Bedeutung des Materials im Bild und übertragen auch für den Prozess der Bildwerdung; nicht der Bildfindung, die in der fotografischen Grundlage, in der sorgfältig inszenierten Komposition, bereits weitgehend abgeschlossen ist. Sie sind Sinnbild für den Malvorgang. *fleisch* nennt René Schoemakers mehrere Arbeiten, denen thematisch auch *mauser 1* und *director's cut* zugeordnet werden.

mauser 1 beschreibt im Titel die Bildwerdung, die Verwandlung vom Vorstadium der Malerei zur ausgearbeiteten Figur. Im direkten Aufeinanderprallen der verschiedenen Darstellungsmodi springt die Präsenz des gemalten Körpers ins Auge. Der ausgearbeitete Brustausschnitt erhält fast skulpturalen Charakter, der Prozess der Bildwerdung von der flachen Skizze zur plastischen Form erinnert an den Pygmalionmythos in der allerdings der Künstler seine Skulptur zum Leben erwecken kann.

Aber die Versuche, durch die Darstellung von Materialität der schwankenden Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu entkommen, werden immer wieder durch Sprache zerstört [gestört, verstört?]: Wollt ihr die totale Metapher? In dem Moment in dem die Bildwerdung als Metapher, als Verlebendigung von abstrakten Begriffen selbst bezeichnet ist, verliert sich auch schon wieder der symbolische Charakter des Bildes. Ein Anspruch der Malerei im Bild wird [geschaffen und] gleichzeitig unter René Schoemakers analytischem Blick wieder gebrochen.

Auffällig sind die Verweise auf das alte Testament. In der Bibel ist die Vertreibung aus dem Paradies nach dem Biss in den Apfel vom Baum der Erkenntnis der Schlüsselmoment für die Zerfallenheit der Welt, die einhergeht mit einem Erkenntnisverlust, der sich unter anderem in der Nichtidentität von Zeichen und Bezeichnetem niederschlägt. Im alten Testament sind die Protagonisten immer wieder Verlufterfahrungen ausgesetzt (*Hiob*), aber gleichzeitig wird auch die Erlösung angekündigt durch den Leib (Christi) (*ein schiff wird kommen*), in der Messe verkörpert durch die Wandlung (*mauser 1*), als Inkarnation - Wein und Brot als Symbol. Auch die Malerei hat in dieser Geschichte einen besonderen Stellenwert, als Kultobjekt vermag sie im Bild die Erfahrung des Übermächtigen zu übermitteln, daher der Bildersturm durch die wortbezogenen Protestanten.

Auch wenn diese Urbilder der Malerei mit im Spiel sind, ist jedoch eine Distanz deutlich spürbar: *aus dem skizzenbuch 1: eine kiste selbst (zufriedenheit)* - der Maler scheint allzu zufrieden mit sich selbst, oder *aus dem skizzenbuch 2: neues aus der manufaktur*, in dem er in der Karikatur des eigenen Abbildes Distanz gewinnt - René Schoemakers Praxis ist immer eine ihrer selbst bewusste und häufig ironische.

Exempel (deiktisches dilemma) ist eine Meditation über die Unmöglichkeit der Sprache das Selbst zu erfassen, aber gleichzeitig eine Meditation über das Machen von Bildern. Auf der Leitplanke des Landschaftsstückes ist zu lesen "Ich war hier" - das deiktische Dilemma. Das Pronomen Ich verweist auf den Vorgang der individuellen Rede und bezeichnet den Sprecher, der nur selbst gegenwärtig eindeutig identifiziert werden kann. Hier nun fehlt, da es geschrieben ist, diese Referenz, der Betrachter kann das Ich nicht zuordnen es "löst" sich aber auch im Prozess des Schreibens vom Schreibenden als gültige Bezeichnung des Selbst. Wer ist es, der dort schrieb?

Neben dem Landschaftsstück ist auf dem zweiteiligen Bild erneut die Frau des Malers zu sehen, die ihr Neugeborenes stillt. Hier wird erstmalig in René Schoemakers Arbeiten eine Beziehung zwischen jemandem dargestellt, (s)einer Frau mit ihrem Kind; der Maler beobachtet, er hält fest. In der Geschichte vom Ursprung der Malerei aus dem Geiste der Liebe, der Fabel vom korinthischen Mädchen, der Tochter des Töpfers Boutes, hält das Mädchen in Form eines Schattenrisses die Konturen des Geliebten auf der Wand fest, um so ein Erinnerungsbild von ihm zurückzubehalten. Die Liebe ist hier allerdings nicht der inspirierende Faktor, sie arbeitet nicht im Zeichen einer gegebenen Fülle, sondern es ist eine von Trennung und Mangel bedrohte Liebe, eine Erfahrung des Verlustes, die zur Erfindung der Malerei führt. Der Mangel wird durch diese Erfindung zur Macht, eine Macht, die auch als Bemächtigung des abwesenden, sich entziehenden Gegenstandes zu verstehen ist. Diese Macht ist die Fähigkeit den Verlust anzuerkennen, die Differenz zu bejahen als Arbeit am Bild in seiner Aktualität als (milde) Gabe(n). Indem das Mädchen zum Stift greift und die Ränder des Schattens nachzeichnet, wendet sie sich von dem noch anwesenden Geliebten ab und ihren Blick dem eigenen Kunstwerk zu. (vgl. Michael Wetzel, die Wahrheit nach der Malerei, vor allem das Kapitel "Die Malerei als Medium", München 1997) Im 18. Jhd. wird der Geliebte häufig schlafend dargestellt, also schon abwesend, auch hier erscheint die Geliebte abwesend, setzt sie sich nicht über einen Blick in Beziehung zum Maler/Betrachter und geht dem malerischen Bild doch auch die Fotografie als Abbild voraus. Was wir im Kunstwerk sehen, ist nicht der bloße Anblick eines Modells, sondern die Erfahrung des Malers. Die beschränkt sich nicht auf die Bearbeitung visueller Eindrücke als vielmehr auf die Arbeit am Bilde.

Schon ist man geneigt sich zurückzulehnen und dieses letzte Bild auf sich wirken zu lassen, da fällt das *fazit* ins Auge - ein Apfel (Sündenfall?) und ein mit Kirschsaff gefüllter Eierbecher - kein Weinglas! -, im Hintergrund ein Schriftzug: "dies ist eine Fingerübung". Ist dieses Bild eine Anspielung auf René Magrittes Dekonstruktion der Repräsentation in *c'est ne pas une pipe*, so bezieht sich der Aussagesatz "das ist eine Fingerübung" nicht auf das dargestellte Objekt in seiner Verstrickung von Zeichen zu Bezeichnetem, sondern auf die Tätigkeit des Malers. Die Fingerübung als Erlernen der Fertigkeit und Technik und das notwendige Aufwärmen für das Hauptwerk. Gleichzeitig ist es aber Fazit, am Ende des Kataloges stehend als Rückblick. Bisher ist das Ziel noch nicht erreicht, das Hauptwerk noch nicht gemalt, der Maler ist und bleibt bei der Arbeit.

On the feast of painting

(...) I quickly walk into the Louvre, and warm myself by the marble, the Apollo of Belvedere, the Venus of Medice, or step under the Italian tableaux where people are painted on canvas (Heinrich von Kleist)

Eros always was an ironist (Thomas Mann)

In the four-part work "Milde Gaben" a table with a reflective surface and a light ochre wall as background give the scenery in which people and individual objects are arranged. An unclothed pregnant woman, the painter's wife, holds the game of a marionette, to which, however, only a black thread with two clothes pegs is attached. Next to two glasses, in which blue coloured ice cubes dissolve, are flower heads and 2 clothes pegs. The artist himself appears in a thoughtful posture with crossed hands, two fingers placed in front of his lips with a wreath of flowers on his head, his T-shirt only incompletely covering his genitals. Several ice cubes are arranged together with the marionette's play for a still life.

The allusion to Dionysos or Bacchus, the god of fertility and growth, is irritating due to a lack of lavish decoration or special colourfulness, as in the depictions of this subject in the history of art. In its structure, the picture rather reminds of an experimental arrangement. In the clinical environment cool shades of colour dominate, blue - at the same time an element of composition - and white, and even the wreath of flowers is made of plastic on closer inspection.

On this stage of life, the artist pretends to be Dionysus, he is, following Nietzsche, the Apollinian dream artist, whose world is the world of appearance (also of deception), of imagination, of reflection and individuation: "the barbarian goat has become a cultural goat" (Peter Sloterdijk, "Philology of Existence, Dramaturgy of Forces", in Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, FaM 1986, p. 216).

René Schoemaker's paintings work their way through this world, they revolve again and again around the "game" [or play?] of life, often with reference to their own situation. In each picture, the questions and possible answers of the other pictures are contained in varying degrees of concentration, so that the individual pictures also reflect each other.

A common element in all the works is the analytical view of people and things. It is manifested in the careful arrangements, which are emphasised by the choice of individual strong colours as compositional elements, and the illumination and lighting of people and objects. The isolation of the people is striking due to the lack of visual relationships, because relationships are only established through the arrangement. The external fragmentation of the pictures also supports the isolation of the individual figures, which appear "pinned up like butterflies" - as the artist says.

If this analytical view of the painter reveals a basic attitude towards the world, further attempts at interpretation lead to contradictions which, in the medium of painting, are to be interpreted as an opposition or coexistence of an allegorical or symbolic conception of painting.

As the pictorial representation of an abstract concept or clear train of thought signifies allegory and is textual: the allegorical image must be deciphered. In its modern meaning it is an expression of the loss of an assumed

identity of sign and signified, image and likeness, in which word and image, the discursive and the visual, argue. Incomplete and fragmented, the allegory is a mediation on the impossibility of interpreting an image completely.

The symbol, on the other hand, exists only for its own sake, it is revelation, which illustratively refers to a higher, abstract realm, a symbol of haunting emotional impact, a mysterious, unrepresentable and behind the sensual world of appearance. The symbol is a mode of expression that gives priority to presence, intuition and sensation.

If the symbol implies a mysticism of interpretation and celebration of the unspeakable, the allegory is pretentious and melancholic. It is not pure seeing that reigns here, but ruminant brooding.

In René Schoemaker's paintings, brooding is a common attitude in and in front of the picture. The painter arranges people and props to various scenes, which challenge the viewer to decipher possible statements and references. These scenes often elude a coherent interpretation, the linked levels of reality in the picture are too different - to which language is added. Seen in this light, it is only logical that the works themselves also break up into fragments.

The almost leitmotivic representations of bodies, on the other hand, bring a second level into play. These representations are reflections on the meaning of the material in the picture and are also transferred to the process of pictorial creation; not to the process of finding the picture, which is already largely completed in the photographic basis, in the carefully staged composition. They are a symbol for the painting process. René Schoemaker calls several works "Fleisch" - flesh, to which *mauser 1* and *director's cut* are also thematically assigned.

mauser 1 describes in the title the development of the picture, the transformation from the preliminary stage of painting to the elaborated figure. In the direct collision of the various modes of representation, the presence of the painted body is striking. The elaborate bust cut-out takes on an almost sculptural character, the process of becoming a picture from a flat sketch to a three-dimensional form is reminiscent of the Pygmalion myth in which the artist can bring his sculpture to life.

But the attempts to escape the unsteady relationship between sign and signified through the representation of materiality are repeatedly disturbed by language: Do you want the total metaphor? The moment the image becomes a metaphor, a living of abstract concepts itself, the symbolic character of the image loses itself again. The claim of painting within the picture is created and at the same time broken again under René Schoemaker's analytical view.

mauser 1 describes in the title the development of the picture, the transformation from the preliminary stage of painting to the elaborated figure. In the direct collision of the various modes of representation, the presence of the painted body is striking. The elaborate bust cut-out takes on an almost sculptural character, the process of becoming a picture from a flat sketch to a three-dimensional form is reminiscent of the Pygmalion myth in which the artist can bring his sculpture to life.

But the attempts to escape the fluctuating relationship between sign and signified through the representation of materiality are repeatedly disturbed by language: Do you want the total metaphor? The moment the image becomes a metaphor, a living of abstract concepts itself, the symbolic character of the image loses itself again. The aspiration of painting is created and at the same time broken down again under René Schoemaker's analytical gaze.

Striking are the references to the Old Testament. In the Bible, the expulsion from paradise after the bite into the apple from the tree of knowledge is the key moment for the disintegration of the world, which is accompanied by a loss of knowledge that is, among other things, manifested in the non-identity of sign and signified. In the Old Testament the protagonists are repeatedly exposed to experiences of loss (Job), but at the same time redemption is also announced through the body (Christ) (a ship will come), embodied in the Mass through transformation (Mauser 1), as incarnation - wine and bread as symbols. Painting also has a special place in this story, as a cult object it is able to convey the experience of the superior, hence the iconoclasm by the word-related Protestants.

Even if these archetypes of painting are involved, a distance is clearly perceptible: from sketchbook 1: a box itself (contentment) - the painter seems all too satisfied with himself, or from sketchbook 2: something new from the manufactory, in which he gains distance in the caricature of his own likeness - René Schoemaker's practice is always one of self-consciousness and often ironic.

Example (deictic dilemma) is a meditation on the impossibility of language to grasp the self, but at the same time a meditation on making images. On the guard rail in the landscape painting you can read "I was here" - the deictic dilemma. The pronoun "I" refers to the process of individual speech and designates the speaker, who can only be clearly identified at present. Here now, since it is written, this reference is missing, the viewer cannot assign the I to it, but in the process of writing it "detaches" itself from the writer as a valid designation of the self. Who is it that wrote there?

In addition to the landscape part, the painter's wife nursing her newborn child is again to be seen in the two-part picture. Here, for the first time in René Schoemaker's work, a relationship is depicted between someone, a woman with her child; the painter observes, he records. In the story of the origin of painting from the spirit of love, the fable of the Corinthian girl, the daughter of the potter Butades, the girl captures the contours of her lover on the wall in the form of a silhouette in order to retain a memory image of him. However, love is not the inspiring factor here, it does not work under the sign of a given abundance, but it is a love threatened by separation and lack, an experience of loss, which leads to the invention of painting. Through this invention, lack becomes power, a power that can also be understood as the seizure of the absent, withdrawing object. This power is the ability to acknowledge the loss, to affirm the difference as work on the picture in its actuality as Milde Gaben - a mild gift. By reaching for the pencil and tracing the edges of the shadow, the girl turns away from the still present lover and turns her gaze towards her own work of art. (cf. Michael Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, especially the chapter "Die Malerei als Medium", Munich 1997) In the 18th century, the lover is often depicted asleep, i.e. already absent. Here, too, the lover appears absent, does not establish a relationship with the painter/viewer by means of a gaze, and yet the photographic image is also a necessary prerequisite for the painting. What we see in the work of art is not the mere sight of a model, but the experience of the painter. This is not limited to the processing of visual impressions but rather to the work on the picture.

One is already inclined to lean back and let this last picture take effect on one's mind, and the "fazit" (conclusion) catches the eye - an apple (fall from grace?) and an egg cup filled with cherry juice - not a wine glass! -, in the background a writing: "this is a finger exercise". If this picture is an allusion to René Magritte's deconstruction of representation in *c'est ne pas une pipe*, the statement "this is a finger exercise" does not refer to the depicted object in its entanglement from sign to signified, but to the activity of the painter. The finger exercise as learning the skill and technique and the necessary warming up for the main work. At the same time, how-

ever, it is a conclusion, standing at the end of the catalogue as a review. So far the goal has not yet been reached, the main work has not yet been painted, the painter is and remains at work.